

Un análisis fonético de “Dirait-on” de Morten Lauridsen: derivaciones para la práctica coral

Mariano Nicolás Guzmán

Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal (LEEM, FBA-UNLP)
marianoguzman791@gmail.com

Ornella Romina Entraigas

Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal (LEEM, FBA-UNLP)
rominaentraigas@gmail.com

Resumen

En el presente artículo se propone un análisis fonético de una obra coral de amplia difusión y ejecución en la actualidad, con el objeto de aportar elementos teóricos y prácticos para optimizar las prácticas de enseñanza-aprendizaje que tienen lugar al interior de los dispositivos de la práctica coral. La obra a la que hacemos referencia, “Dirait-on”, pertenece a un ciclo de canciones del compositor norteamericano Morten Lauridsen, que está basado en el poema “Les Roses” de Rainer Maria Rilke. La elección de este número reside en una necesidad emergente y creciente por efectuar, al interior del ámbito coral, análisis fonéticos que permitan identificar las principales problemáticas interpretativas que surgen de la pronunciación de textos en idiomas extranjeros y proponer estrategias de resolución para las mismas.

Si bien “Dirait-on” es una pieza célebre y recurrente del repertorio coral -gracias a la simplicidad que su aprendizaje y armado melódico-armónico representan-, las particularidades fonéticas que presenta el texto constituyen un obstáculo al momento de la ejecución. Consideramos, entonces, que llevar a cabo un estudio minucioso orientado a lograr su correcta pronunciación es de suma importancia en orden a lograr una musicalidad integral de la pieza.

Palabras clave

Repertorio coral - Análisis Fonético - Ejecución - Problemáticas Interpretativas - Estrategias de Resolución

A PHONETIC ANALYSIS OF “DIRAIT-ON” BY MORTEN LAURIDSEN: IMPLICATIONS FOR CHORAL PRACTICE.

Abstract

In this paper we propose a phonetic analysis of a choral work that nowadays has great diffusion and is commonly interpreted, with the purpose of contributing, with theoretical and practical resources, to optimize the teaching-learning practices that have place within choral practice devices. The choral work, “Dirait-on”, is part of a song cycle by the American composer Morten Lauridsen, and it is based on the poem “Les Roses” by Rainer Maria Rilke. The selection of this number has to do with an emergent and growing need of doing, within choral practice, phonetic analysis that allow to identify the main interpretative problems that arise from the pronunciation of foreign language texts, and to propose resolution strategies for them. Even though “Dirait-on” is a noted and recurrent work within choral repertoire –which is due to the simplicity that it’s learning and melodic-harmonic assembly represent-, the phonetic particularities that the text presents constitute an obstacle for execution. We consider that carrying a thorough study oriented towards achieving a correct pronunciation of it is of great importance in order to accomplish a comprehensive musicality of the piece.

Key-Words

Choral Repertoire - Phonetic Analysis - Performance - Interpretative Problems - Resolution Strategies.

.....

*Abandon entouré d'abandon,
tendresse touchant aux tendresses...
C'est ton intérieur qui sans cesse
se caresse, dirait-on;
se caresse en soi même,
par son propre reflet éclairé.
Ainsi tu inventes le thème
du Narcisse exaucé.*

Abandono rodeado de abandono,
ternura contra ternuras...
Es tu interior el que, sin cesar,
parece que se acaricia;
se acaricia en sí mismo,
por su propio reflejo iluminado.
Así inventas el tema
del Narciso que alcanza su deseo.

Traducción: Carlos Cámara y Miguel Ángel Frontán

Abandon entouré d'abandon,
[a.bã'dõ.nã.tu're da.bã'dõ
tendresse touchant aux tendresses...
tã'dres tu'fã.to tã'drɛ.sə
C'est ton intérieur qui sans cesse
se tõ.nɛ.te.ri'œr ki sã ses

se caresse, dirait-on;
 sə ka'res di.rɛ'tõ
 se caresse en soi même,
 sə ka're.sə ã swa'mɛ.mə
 par son propre reflet éclairé.
 par sõ 'prɔ.prə rə'flɛ.te.klɛ're
 Ainsi tu inventes le thème
 ɛ'si ty ẽ'vāt lə 'tɛ.mə
 du Narcisse exaucé.
 dy nar'sis ɛg.zo'se]

Sobre el poeta y el compositor

Rainer Maria Rilke (1875 - 1926) es considerado uno de los poetas más importantes e influyentes del idioma alemán y de la literatura universal. El reconocido autor amplió los límites de expresión de la lírica y extendió su influencia a toda la poesía europea. Junto con “*Les Roses*” sus obras más célebres son las “*Duineser Elegien*” (Elegías de Duino) y “*Sonette an Orpheus*” (Sonetos a Orfeo). Compositores como Paul Hindemith, Alban Berg, Dimitri Shostakovich, Anton Webern y Morten Lauridsen, entre otros, se han valido del trabajo de Rilke para llevar a cabo innumerables composiciones musicales durante los siglos XX y XXI.

Morten Lauridsen, nacido en 1943, es uno de los compositores estadounidenses más importantes, reconocidos e interpretados en la actualidad. En 2005 ha sido calificado por el musicólogo Nick Strimple como el único compositor norteamericano en la historia que puede ser llamado ‘místico’, y en 2007 ha recibido la Medalla Nacional de las Artes por parte del entonces presidente G.W.Bush. Fue nombrado además Profesor Distinguido en Composición por la Escuela de Música Thornton (Universidad de California del Sur). “*O Magnum Mysterium*” (1994), “*Lux Aeterna*” (1997) y “*Sure on this Shining Night*” (Nocturnes, 2005) son junto con “*Dirait-on*” sus obras más destacadas y ejecutadas en la escena coral de los últimos tiempos.

A lo largo de su carrera Lauridsen ha recurrido al uso de textos en inglés, francés, italiano, español y latín para elaborar sus composiciones. Todas ellas combinan melodías sencillas y cautivantes con el admirable trabajo de poetas

como Howard Moss, Robert Graves, Federico García Lorca, Pablo Neruda y el mencionado Rainer Maria Rilke, por el que ha mostrado cierta predilección.

La importancia del análisis fonético en la práctica coral

Como directores e investigadores creemos que la dicción debe gozar de un rol central en la interpretación de la música vocal en general y de las obras corales en particular. A partir de nuestra formación y experiencia, consideramos que todo texto esconde entre sus versos un sinfín de materiales expresivos que incide fuertemente en la resultante sonora de la obra. Vale decir que el texto -como elemento constituyente de la obra musical- trasciende sus cualidades semánticas y sus funciones meramente comunicativas. Frente a este supuesto, podemos predecir que el desconocimiento de dichos materiales impactará negativamente en el producto musical:

La fusión del texto y la música es uno de los métodos más poderosos por el cual un compositor puede expresar la emoción a un público, sin embargo, con mucha frecuencia la dicción de los grupos corales está tan ausente que hace que el texto sea ininteligible. Es vital que el director coral de nuestro tiempo sea quien se ocupe de que esto no suceda (Carranza y Alessandroni, 2013, p.7).

Será menester que como directores tomemos decisiones pertinentes y acertadas en torno a la enseñanza de la pronunciación de la obra, con el fin de optimizar los recursos expresivos y obtener un resultado que satisfaga nuestros anhelos interpretativos. Para ello nos valdremos del análisis fonético previo, porque creemos que el mismo permitirá (i) esclarecer las vinculaciones existentes entre el material poético y el material sonoro -principalmente en obras de idioma extranjero-, (ii) emprender un camino orientado a la detección de problemáticas en la ejecución musical, y (iii) plantear soluciones viables y pertinentes a las mismas con el objeto de trasladarlas al interior de la práctica coral. Teniendo en cuenta estas ventajas, partiremos entonces del análisis fonético para delinear estrategias didácticas más adecuadas y eficientes para propiciar un sonido coral funcionalmente más balanceado (Alessandroni y Etcheverry, 2011).

Dicho esto y habiendo efectuado la transcripción fonética de la obra, nos adentraremos en el complejo entramado de relaciones texto-música para revelar al lector que el material poético puede arrojar más información de la que usualmente advertimos y más recursos de los que estamos dispuestos a emplear en nuestra práctica musical.

Identificación de problemáticas y estrategias de resolución

En primer lugar, hablaremos de un aspecto crucial de la producción musical que hemos decidido llamar «*condicionamiento rítmico-discursivo*». Bajo este concepto inspirado en el trabajo de Verónica Nercesian en el campo de los procesos fonológicos (2014), hacemos alusión al modo en que los valores rítmicos establecidos por el compositor pueden alterar de manera significativa la estructura silábica de las palabras mediante la incorporación, supresión o permutación de ciertos fonemas.

Como podrá observarse en la transcripción fonética que presentamos, la pronunciación del francés cantado no coincide plenamente con la del francés hablado. Estas diferencias suelen vincularse directamente con el material compositivo, es decir, con la disposición de las alturas y de los silencios, la elección del tempo y de la figuración rítmica, la articulación propuesta, etc. Son las decisiones del compositor las que, a fin de cuentas, definirán la manera correcta de enunciar cada palabra o frase. Por lo tanto, y debido a una ausencia actual de difusión de teorías sistemáticas que se ocupen de analizar el fenómeno rítmico-fonológico de la ejecución musical, consideramos necesaria la incorporación del concepto de «*condicionamiento rítmico-discursivo*» y sus implicancias a los estudios de futuras piezas vocales.

De las vocales orales

El fenómeno descrito anteriormente puede hallarse en el texto de la obra en casos como *tendresse* (sing.) y *tendresses* (pl.), ambos pronunciados /tã'dres(ə)/, donde la intromisión de la «*e muet*» está condicionada por la figuración rítmica. Por ejemplo, en el compás 54 observamos que el ritmo no admite el empleo de «*e muet*», mientras que en el compás 55 resulta indispensable su articulación (ver *figura 1*).



Figura 1. Articulación de la «*e muet*».

El «*condicionamiento rítmico-discursivo*» puede observarse en otras tantas palabras como *intérieur* donde se permuta el fonema /j/ por la vocal /i/, redistribi-

buyendo los componentes en dos sílabas (/ɛ̃.te'ɾjœr/ → /ɛ̃.te.ri'œr/). Entonces, una corchea corresponde a la sílaba /ri/ y la siguiente a /œr/ (compases 9 y 10).

Atendiendo estas consideraciones, sugerimos pronunciar el monosílabo *se* con «e muet» siempre que el valor rítmico no sea mayor al de una corchea. Si lo fuera, /sə/ será reemplazado preferentemente por /sœ/ para conservar sus cualidades acústicas y permitir su prolongación (Fougeron, Gendrot y Bürki, 2007; Adams, 2008). Podemos observar claramente esta disyuntiva en la comparación de los siguientes fragmentos (ver figura 2).



Figura 2. Reemplazo de /ə/ por /œ/.

Es de suma importancia que el lector advierta las características y limitaciones de este proceso, con el objetivo de aplicarlo en casos afines a lo largo de toda la obra. Se recomienda ante todo evitar el reemplazo de la «e muet» por las vocales /e/ o /ɛ/, ya que éstas no poseen el redondeamiento suficiente para suplantar al sonido /ə/. Este es un error muy frecuente en las interpretaciones de coreutas hispanohablantes, cuyo sistema fonético prescinde de vocales de articulación compuesta como /y/, /œ/ y /ø/. La distancia constatable entre la pronunciación del español y del francés conlleva una asimilación fonética que deviene en la producción de fonemas más cercanos a /e/, /o/, /i/ y /u/ -propios de la lengua materna- que a /y/ y /ø/.

De las vocales nasales

Quizás el rasgo más sobresaliente de la pronunciación francesa sea la incorporación de vocales nasales a su sistema fonético. Esta nasalización muchas veces presenta carácter distintivo, es decir que el significado de la palabra se verá alterado según se adopte la pronunciación de una vocal oral o una nasal. Por ejemplo, si pronunciamos /ta/ estamos diciendo “montón” (*tas*), pero si nasalizáramos dicha vocal /tā/ estaríamos hablando del “tiempo” (*temps*).

Otros casos en los que observamos este carácter distintivo de la nasalización son *pas* /pa/ (“no”) frente a *paon* /pā/ (“pavo real”), *plaît* /plɛ/ (“gusta”) y *plein* /plɛ̃/ (“lleno”), *fait* /fɛ/ (“hecho”) y *fin* /fɛ̃/ (“fin”), etc., todos ellos con significados más que dispares. Dado que una de las finalidades de la ejecución coral es la comunicación de un contenido semántico compositivamente codificado en interacciones de texto-música, esta cuestión resulta un aspecto fonético esencial que deberemos trabajar con nuestro coro.

En una primera instancia, podría parecer factible lograr que los cantantes nasalicen correctamente recurriendo a indicaciones del tipo “*para cantar una vocal nasal solamente tienen que descender el velo y permitir que una fracción del aire pase por la cavidad nasal*”, o frente a otros recursos -como las expresiones metafóricas- que, tal como indagó Alessandrini (2014), en muchas ocasiones pueden hacer las veces de vehículo para el desarrollo de conceptos técnico-vocales en los alumnos y coreutas. Sin embargo, en la práctica no es tan sencillo alcanzar este resultado. Además de las modificaciones articulatorias que se ven implicadas en el proceso, debe contemplarse el hecho de que las vocales nasales francesas están fuera del sistema fonético del español. Esto deviene muchas veces en la pronunciación errónea de la consonante nasal que se ve involucrada en el proceso. Para ejemplificar, se esperará que los cantantes pronuncien la palabra *inventes* /ɛ̃n'vānt/ en lugar de /ɛ'vāt/ (Adams, 2008).

Lo cierto es que no se han formulado aún vías de solución sistemáticas para hacer frente a este tipo de situaciones fonéticas. Algunos maestros proponen mantener en contacto el ápice de la lengua con los incisivos inferiores durante la emisión de la vocal nasal y separarlos al emitir el fonema siguiente, si es que lo hay. De esta forma se lograría impedir la tendencia natural que conlleva la articulación de la consonante nasal. Nosotros, en cambio, adherimos a que todo director debe comprometerse a implementar los recursos didácticos necesarios para que su coreutas desarrollen autonomía en la dicción, procurando que éstos identifiquen el mecanismo de producción implicado en el proceso de fonación y puedan aplicarlo a cada caso. Este es un trabajo de precisión que requiere de un entrenamiento constante y que posibilite distinguir entre un ‘evento inicial’ -la producción de una vocal nasal- y un ‘evento posterior’ -la producción de una consonante, cualquiera sea ésta. Por lo tanto, ejercitar ambas sílabas por separado y luego yuxtaponerlas es una alternativa que permitirá al coreuta practicar distintas combinaciones fonéticas

-/ẽ.v/, /ẽ.k/, /ẽ.d/, /ẽ.ʃ/, etc.- en contextos articulatorios disímiles. Tal como desarrollan Alessandrini y Etcheverry:

Durante la realización de un ejercicio, el alumno tiene la oportunidad de comparar su desempeño vocal previo con las nuevas sensaciones y resultados acústicos, de vivenciar y confrontar sus sensaciones fisio-acústicas momentáneas con su concepto mental y su intención comunicativa. Como resultado, el individuo encontrará nuevas propiocepciones que deberán ser seleccionadas, ordenadas y, eventualmente, nombradas. Los ejercicios, por lo tanto, permiten conceptualizar la práctica vocal para luego instrumentalizarla (Alessandrini y Etcheverry, 2011, p.5).

Conviene ahora mencionar otra problemática que puede encontrarse en la obra analizada: la palabra *inventes* presenta dos vocales nasales que, indudablemente, deben distinguirse. No es correcto pronunciar /ã/ en lugar de /ẽ/, ya que las cualidades acústicas y articulatorias de cada vocal son sustancialmente diferentes. Existe una diferencia de localización en la cavidad oral que está definida por el posicionamiento de la lengua. Cuando se articula una «e nasal», el ápice de la lengua se sitúa detrás de los incisivos inferiores. En cambio, en la pronunciación de la «a nasal» la lengua se retrae hacia la zona posterior de la cavidad oral (Ladefoged y Maddieson, 1996; International Phonetic Association, 1999; Adams, 2008).

De las consonantes

Anteriormente hemos analizado las particularidades del «condicionamiento rítmico-discursivo» en el verso “*sans cesse se caresse*”, atendiendo a la producción de sus vocales. En esta última sección de nuestro análisis, pondremos el foco en sus consonantes y resaltaremos que la /s/ final de *cesse* deberá pronunciarse -ya sea sobre el silencio de corchea o antes del mismo-, pues pese a la seguidilla de fricativas [sã ses sə ka'res] no es correcto suprimir dicho fonema. Contrariamente, determinados sonidos van a ser omitidos en la pronunciación cuando su grafía se halle en posición final absoluta. Este es el caso de la -t en palabras como *touchant* /tu'ʃã/ o *reflet* /rə'fle/. Pero esta regla no es determinante, puesto que en ambos casos les suceden palabras que inician con vocal, como sucede con *reflet* + *éclairé*. Veamos, entonces, qué surge de esta combinación (ver figura 3).



Figura 3. Ejemplo de enlace.

Este tipo de enlace fonético, denominado «liaison», es uno de los más comunes en el discurso poético-musical de “*Dirait-on*” y de las obras francesas en general. El francés se vale de estas uniones morfológicas para adquirir una mayor fluidez, permitiendo a su vez un magnífico legato. Ejemplo de ello son también las combinaciones *abandon entouré* [a.bā'dɔ̃.nā.tu're] y *ton intérieur* [tɔ̃.nē.te.ri'œr]. No obstante, en la composición musical el uso de los mismos puede quedar anulado por la presencia de silencios o el uso de signos de puntuación entre palabras, que usualmente indican respiraciones. Este es el caso del ya citado [ka're.sə ā] en lugar de [ka're.sā] (compás 24). Nuevamente, estamos frente al «condicionamiento rítmico-discursivo» al que hemos referido en el presente artículo.

Como habrá de notarse en el transcurso de nuestro análisis, hemos efectuado una intervención en el tratamiento de la *r* que en francés suele ser gutural /ʀ, ʁ/. Optamos por el uso de las vibrantes /r/ y /r/ para facilitar su emisión, mediante el desplazamiento del punto de articulación hacia la zona alveolar y conservando el modo de articulación. En el área de la fonética aplicada al canto, este es un intercambio habitual que beneficia principalmente a los cantantes hispanohablantes cuyo sistema fonético goza de la presencia de las vibrantes /r/ y /r/. Diremos también que si se desea enfatizar la -*r* como segundo elemento de un grupo consonántico, sugerimos reemplazar /r/ por /r/. Por ejemplo, conviene pronunciar /'prɔ.prə/ en lugar de /'prɔ.prə/ para lograr mayor inteligibilidad y empaste (Adams, 2008).

Como última consideración sobre las consonantes, pero no por ello menos valiosa, mencionaremos que la *x* admite sólo la pronunciación /ks/ en español. No es así en otros idiomas como el francés, en el que la partícula *ex-* seguida de vocal se sonoriza, como en la palabra *exaucé* /eg.zo'se/. Es necesario destacar aquí que tanto la oclusiva como la fricativa pasan a ser sonoras, y allí es donde debemos prestar especial atención para evitar que la influencia del español dificulte la conformación de este grupo consonántico, pronunciando

/yz/ en lugar de /gz/. Este proceso de debilitamiento fonético del español puede hallarse en otros dos casos: /ð/ en lugar de /d/ y /β/ en vez de /b/. Deberemos evitar la producción de cualquiera de esas tres fricativas /β, ð, γ/ ya que -además de no formar parte del sistema fonético del francés- su emisión puede disminuir considerablemente el nivel de inteligibilidad alcanzado, frente al alto grado de precisión del ataque en la pronunciación de las oclusivas sonoras.

Conclusión

A modo de cierre nos gustaría resaltar la importancia de implementar este tipo de análisis en el abordaje de obras corales en idioma extranjero. Abordando una metodología de trabajo con características similares a las expuestas en el presente artículo, creemos que los directores podrán (i) generar estrategias propias para lograr la unificación de los criterios de articulación -tan variados en las agrupaciones vocales-, (ii) conseguir una mayor inteligibilidad del texto, y (iii) desarrollar una homogeneidad tímbrica que favorecerá al empaque y, por ende, a la interpretación musical vocal en su conjunto.

Del mismo modo sugerimos la incorporación del concepto de “*condicionamiento rítmico-discursivo*”, sus implicancias y limitaciones al estudio fonológico de la composición en relación a la ejecución vocal y a sus posibilidades interpretativas. De esta forma podremos dar inicio a la elaboración de una propuesta metodológica que nos permita analizar correctamente y en profundidad el fenómeno del discurso musical y su impacto en el campo de la técnica vocal.

Referencias bibliográficas

Adams, D. (2008). *A handbook of diction for singers: Italian, German, French*. Oxford University Press on Demand.

Alessandroni, N. (2014). *Las expresiones metafóricas en Pedagogía Vocal. Entre la didáctica y la significación cognitiva*. Buenos Aires, Argentina: Editorial del Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal.

Alessandroni, N., y Etcheverry, E. (2011). Dirección Coral y Técnica Vocal, ¿un diálogo posible? Reflexiones metodológicas para un trabajo vocal eficiente. *European Review of Artistic Studies*, 3(2), 1-11.

Carranza, R. (2013). Las imperfecciones en la articulación impiden lograr una correcta dicción en el canto coral. En *Actas del 1er Congreso Coral Argentino. Área temática 3, Coros y Educación*. Mar del Plata: OFADAC.

Carranza, R., y Alessandrini, N. (2013). Dicción, fonética y técnica vocal: el entrenamiento vocal en clave interdisciplinaria. En *Actas de las IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*. La Plata: Facultad de Bellas Artes (UNLP).

Fougeron, C., Gendrot, C., y Bürki, A. (2007). On the phonetic identity of French schwa compared to /ø/ and /œ/. En *Actas de las 5emes Journees d'Etudes Linguistiques (JEL)*. Nantes, Francia.

International Phonetic Association. (1999). *Handbook of the International Phonetic Association: A guide to the use of the International Phonetic Alphabet*. [2, French] (pp.78-81). Cambridge University Press.

Ladefoged, P., y Maddieson, I. (1996). *The sounds of the world's languages*. Oxford: Blackwell Publishers.

Lenz, R. (1892). Fonética aplicada a la enseñanza de los idiomas vivos: fonética de la lengua francesa. En *Anales de la Universidad de Chile* (pp. 231).

Nercesian, V. (2014). Procesos fonológicos en el dominio de la palabra wichí (matagaya). *LIAMES-Linguas Indígenas Americanas*, 14, 121-147.

Strimple, N. (2005). *Choral music in the twentieth century*. New Jersey: Amadeus Press.

Passy, P. (1912 [1906]). *Petite phonétique comparée des principales langues européennes*. Leipzig: BG Teubner.

Bio autores

Mariano Nicolás Guzmán

Estudiante de la carrera Profesorado en Música con orientación en Dirección Coral (FBA -UNLP- 5to año en curso). Alumno adscripto de la cátedra Técnica vocal II en el área de Dicción y fonética internacional II (FBA – UNLP, 2015). Coordinador editorial del Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal – Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical, Facultad de Bellas Artes (UNLP). Asistente de dirección de CORO 71, Centro cultural Índigo (2014 - 2015).

Ornella Romina Entraigas

Cursa el 3er año de la Licenciatura y Profesorado en Música con orientación en Dirección Coral en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, y el 3º año de FOBA de Profesorado en Canto Lírico en la Escuela de Arte de Berisso. Miembro investigador del Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal – Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical, Facultad de Bellas Artes (UNLP). Dirige el Taller Coral Gigante Azul, Casa de cultura El Jacarandá.